
UC-NRLF
$B 360 197



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
62. HEFT.

HANS SCHÜCHLIN

DER SCHÖPFER

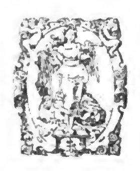
DES TIEFENBRONNER HOCHALTARS

VON

FRIEDRICH HAACK

DR. PHIL., PRIVATDOZENTEN AN DER UNIVERSITÄT ERLANGEN

MIT 4 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905



INHALT.

DAS LEBEN DES KÜNSTLERS.

Während wir den Nördlinger Maler Friedrich Herlin in den Urkunden des Nördlinger Stadtarchivs von 1461 an bis zu seinem 1499 auf 1500 erfolgten Tode von Jahr zu Jahr verfolgen können, fließen die Quellen über die zeitgenössischen Ulmer Künstler sehr spärlich.

Wann und wo der Ulmer Maler Hans Schüchlin geboren ist, läßt sich nicht mit dokumentarischer Sicherheit feststellen. Das älteste uns bekannte Dokument, das von ihm handelt, ist die Inschrift des Tiefenbronner Hochaltars von 1469.

In den Urkunden des Ulmer Stadtarchivs erscheint der Künstler erst mit dem Jahre 1485 und zwar in den Münsterzinsbüchern. Im Laufe des Jahres 1494 tritt er als der eine der drei Pfleger des Münsterbaues für den (vielleicht plötzlich verstorbenen oder schwer erkrankten) Claus Wurcker ein und verwaltet das Pfleger-Amt bis 1503.[1] Es muß dies eine Ehrenstellung in der freien Reichsstadt Ulm gewesen sein, da sie mit unserem Maler zugleich Männer wie der «doctor matheus Nythart» und der «junker hannß mäßlin» bekleiden.[2]

Während Schüchlin bis 1499 allein für einen Kirchenstuhl bezahlt, hat er von 1499 — 1502 einen solchen gemeinsam mit seinem «Tochtermann» Zeitblom inne.[3] Im Jahre 1505

---

[1] Janitschek. Gesch. der deutschen Malerei, 1890, schreibt irrtümlich: «1497—1502».

[2] Vgl. die am Schluß der Abhandlung zusammengestellten Urkunden.

[3] Für die meines Wissens zuerst von Weyermann im Kunstblatt von 1830, pag. 255 aufgestellte und noch von Janitschek wiederholte Behauptung, daß Zeitblom gerade «1483» Hans Schüchlins Tochter geheiratet habe, fehlt bis jetzt der urkundliche Beleg.

kommt er zum letzten Mal als Zinszahler in Ulmer Urkunden vor. Andererseits wird seine Frau bereits auf dem letzten Blatt des Münster-Zinsbuches vom Jahre 1505 als Witwe erwähnt. Infolgedessen muß er im Laufe des Jahres 1505 gestorben sein.

Da Schüchlin bereits im Jahre 1469 ein ausgereifter und in der Welt bekannter Künstler war, der für das beiläufig 20 Meilen von Ulm entfernte Tiefenbronn ein großes umfangreiches Altarwerk auszuführen hatte, muß er damals zum mindesten ein Mann in der Mitte der Zwanziger gewesen und demnach spätestens um 1445 geboren sein.[1] Andererseits dürfte er aber auch kaum viel früher als 1435 das Licht der Welt erblickt haben, da er erst 1505 gestorben ist. Daraus ergibt sich, daß Schüchlin aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Dezennium von 1435 bis 1445, also rund ums Jahr 1440 geboren ist. Auch Janitschek, der ungefähr von denselben Voraussetzungen ausgeht, setzt das Geburtsjahr des Malers «um 1440» an. Demnach wäre dieser beiläufig 5 Jahre später als Friedrich Herlin und 10 Jahre früher als Martin Schongauer auf die Welt gekommen.

Als Geburtsort aber müssen wir, so lange keine Gegengründe vorliegen, Ulm oder einen Ort in der Nachbarschaft dieser Stadt annehmen.

Wie sich Herlin als Verkleinerungsform von Herr erklärt, so Schüchlin als eben solche von Schuh; kommt ja doch sogar die Form Schühlein öfters vor. Auf dem Tiefenbronner Altar schreibt sich der Maler selbst «schuchlīn»; ferner kommt in den Urkunden auch Schühlin, schu°chlin, sowie das echt schwäbische schieli und schüle vor. Der Akzent liegt der etymologischen Abstammung des Wortes entsprechend naturgemäß auf der ersten Sylbe: Schǘchlin wie Hérlin.

In den Urkunden des Ulmer Stadtarchivs erscheint Schüchlin als Bewohner der Gasse «Der alt Grab», gibt alljährlich 2 Gulden an die Kirche ab und zu Weihnachten ein weihnächtig Huhn. Aus dem Eintrag von 1487 ersehen wir, daß sein Haus früher einem Tuchscherer gehört hatte. Von 1495—1505 wird zur

---

[1] Vgl. dazu auch die auf pag. 34 dieser Abhandlung publizierten Urkunden von 1480 u. 81.

näheren Bezeichnung von Schüchlins Hause hinzugefügt: «bei dem Kornhaus hinab». Da die Gasse aber dieselbe bleibt, so ist wohl auch anzunehmen, daß mit beiden Bezeichnungen ein und dasselbe Haus gemeint ist.

Von 1503 bis 1509 zahlt Zeitblom für den Kirchenstuhl zusammen mit Daniel Schüchlin, welch' Letzterer demnach Hansens Sohn und Zeitbloms Schwager gewesen sein dürfte. Zwischen 1509 und 11 muß, wie auch aus einer anderen Urkunde wahrscheinlich wird, dieser Daniel gestorben sein, da Zeitblom von 1512 an allein für den Kirchenstuhl Steuer entrichtet.

Es ist möglich, daß sich noch mehr Aufschlüsse über Hans Schüchlin gewinnen lassen, wenn erst die Urkunden, die noch im Rathaus und Bau-Archiv magaziniert sein sollen, in das städtische Archiv eingeordnet sein werden. Vorläufig aber entbehrt alles, was sonst noch in der Literatur über das Leben unseres Künstlers ausgesagt wird, der urkundlichen Unterlage. Auch daß er Mitglied und Aeltester der Lukasbrüderschaft bei den Wengen gewesen sei. Ueber diese Brüderschaft ist uns überhaupt kein einzig Dokument bekannt.[1]

---

[1] Zu dem Leben Schüchlins vergl. noch den Aufsatz in der Allgemeinen deutschen Biographie.

DER TIEFENBRONNER HOCHALTAR VON «1469».

Woltmann-Woermann, Gesch. der Malerei, Leipzig 1882, Bd. II, pag. 110/111. — Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, 1890, pag. 256. — Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Sitzungsberichte der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. Sitzung vom 1. Dezember 1894, pag. 343 ff. Auch als Sonderdruck. — Abbildungen: Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 1903.

Von der Stadt Pforzheim, deren Namen sich das Volk in seiner phantasievollen Art als das «Heim an der Pforte des Schwarzwalds» erklärt, führt ein wundervoller Weg am Ufer der mannigfach gekrümmten und von saftigen Wiesen eingefaßten Wurm entlang durch herrliche Buchen-, Fichten- und Föhren-Wälder nach dem weltabgeschiedenen, auf einem Hochplateau gelegenen badischen Dörfchen Tiefenbronn. Niemand, der zur altdeutschen und besonders zur oberdeutschen Malerei in einem wahren inneren Verhältnis steht, sollte es versäumen, dort hinauf zu pilgern. Denn in Tiefenbronn schmückt den rechten Seitenaltar das älteste datierte und bezeichnete Tafelwerk, dasjenige des Lukas Moser mit dem Datum 1431 und der berühmten Inschrift:

«Schrie kunst schrie und klag dich ser
«Din begert jectz niemen mer.»

Der Hochaltar aber ist das einzige bezeichnete Werk Hans Schüchlins. Dieser Hochaltar in Tiefenbronn gehört zu den sogenannten «Schnitzaltären», wie sie in ganz Oberdeutschland im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert Sitte waren. Auf dem eigentlichen Altar, der «mensa», erhebt sich der Schrein, welcher einige Schnitzereien enthält und von einer plastischen

Gruppe bekrönt wird, dessen Rückseite, Flügeltüren und Predellen aber bemalt sind. Von derartigen Schnitzaltären urteilt Bode (Gesch. der deutschen Plastik, pag. 109), sie wären da aufgestellt worden, «wo sie am besten zur Geltung kamen oder wo der Stifter ihnen den Platz bestimmt hatte, nicht aber, wo sie zur Unterstützung der architektonischen Wirkung besonders angebracht gewesen wären. Sie sind daher auch ganz ohne Rücksicht auf ihre architektonische Umgebung geschaffen und nehmen sich meist in jedem Museum, in jedem Privatzimmer ebenso gut oder besser aus, als in der Kirche, für die sie bestellt waren». Gewiß, vom rein artistischen Standpunkt aus ist die in dem Schlußsatz niedergelegte Ansicht des großen Gelehrten und Museumsleiters unbestreitbar richtig. Wenn man aber Kunstwerke nicht ausschließlich als für sich bestehende Erscheinungen, sondern zugleich auch als Teile einer bestimmten Kulturschicht, als Aeußerungen eines bestimmten Zeitgeistes betrachtet, wird man dennoch anderer Ansicht sein müssen. Wer je in warmer künstlerischer Andacht vor dem Schüchlinschen Hochaltar in Tiefenbronn verweilt hat, mag es bezeugen! Wie jegliches Kunstwerk, so kann auch ein altdeutscher Schnitzaltar seine volle Wirkung nur an dem Platz ausüben, für den er bestimmt war. Während nun die Mehrzahl der altdeutschen Schnitzaltäre auseinandergerissen sind, hat der Schüchlinsche in der weltabgeschiedenen Dorfkirche zu Tiefenbronn alle Stürme der Zeiten überdauert und besitzt heute noch nach vier und ein halb Jahrhunderten seine ursprüngliche Zusammensetzung und Gestalt. Als ein formal und inhaltlich, farbig und kompositionell einheitliches Kunstwerk steht er uns gegenwärtig noch in traulichem Kirchenraume gegenüber und übt gerade dadurch eine starke Wirkung auf den empfänglichen Beschauer aus (Abb. 1). Jedes einzelne Stück des Altars, gleichviel ob gemalt oder geschnitzt, ist mit Rücksicht auf das Gesamtkunstwerk gestellt und bewegt. Um daher zu einer gerechten Würdigung des künstlerischen Wertes des Altares zu gelangen, ist es erforderlich, bei der Betrachtung der einzelnen Teile immer das Ganze im Auge zu behalten. Ein großes Thema wird in dem gesamten Kunstwerk abgehandelt — wenigstens für den Anblick des von vorn an den Altar heran-

tretenden Beschauers. Es ist die große Angelegenheit der ganzen damaligen Menschheit. Was die Kinder des 15. Jahrhunderts an Lust und Freude erlebten, brachten sie in dem unzählige Male dargestellten Marienleben zum Ausdruck, was sie an Qual und Leid auszustehen hatten, schnitzten und malten sie in die Passionsbilder hinein. — Dementsprechend spielt sich auch auf dem Tiefenbronner Hochaltar bei geschlossenen Flügeln das idyllische Marienleben, bei geöffneten das ergreifende Leiden Christi vor den Augen des Beschauers ab. Beide Cyklen aber gipfeln in der Kreuzigungsgruppe, welche als oberer Altaraufsatz das Ganze bekrönt. Als ruhig feierlicher Abschluß unten zeigt die Predella in schmalem Goldstreifen die Halbfigur des segnenden Gottvaters zwischen den Brustbildern der Apostel.

Die idyllischen Marienbilder weisen bei verhältnismäßig reich ausgeführtem landschaftlichen Hintergrund nur je einige wenige Figuren auf. Diese konnten daher in ziemlich großem Format gegeben werden. Die Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter ist, wenn auch nicht gerade stets auf der lotrechten Mittelachse dargestellt, so doch immer sichtlich als Hauptfigur behandelt. Sie befindet sich stets am weitesten vorn am Bildrande und ist durch ihren weißen Mantel, der im Schatten ins Grünliche spielt, über blauem Kleide ausgezeichnet. Im oberen linken Felde ist die Verkündigung dargestellt. Maria kniet vor ihrem Gebetschemelchen; ihr Mantel, in viele scharfbrüchige Falten gelegt, bedeckt in weitem Bogen ein gut Stück des Fußbodens. Sie ist in die Lektüre ihres Gebetbüchleins, das sie in der Linken hält, während sie mit der Rechten umblättert, ganz versunken. Plötzlich schrickt sie empor und wendet sich nach dem Engel um, der hinter ihr ins Gemach hereingeschwebt ist. Gabriel in dunkelm Pluviale über weißem Gewande, das in den Schatten ins Rötliche spielt, und mit mächtigen bunten Flügeln begabt, hält die Rechte bedeutungsvoll erhoben, in der Linken senkt er das Zepter, um das sich das Spruchband kräuselt, dem Haupte Mariä entgegen. Mit dem Engel zugleich ist der heilige Geist in Gestalt der Taube in das Gemach eingedrungen und hat sich auf das Haupt der Jungfrau herabgesenkt. Von der Taube leitet ein flimmernder Heiligenstrahl hinauf zu der (in winzigem Format gegebenen) Halbfigur Gott

Vaters, der über der Landschaft in den Wolken schwebt. Zwischen dem Engel und Maria, etwas nach hinten geschoben und kompositionell sehr glücklich zwischen den scharf gebrochenen Umrißlinien der beiden Figuren vermittelnd, der Maienkrug mit den Lilien. Der Raum, in dem sich der Vorgang abspielt, ist für die damalige frühe Zeit ziemlich gut und natürlich dargestellt. Wir gewahren die hintere und die linke Seitenwand des Zimmers, welche annähernd auf der Scheide des ersten und zweiten Drittels der Bildfläche zusammenlaufen. Wir sehen also schräg in die Zimmerecke hinein. Die Wände setzen sich wie der Fußboden aus hellen und dunkeln Quadern zusammen. Die linke Seitenwand ist lotrecht durchbrochen. Statt der Tür ein Vorhang an einer Stange, der zurückgeschlagen ist und sich in vielen, mit sichtlicher Liebe gemalten, gut und natürlich charakterisierten Falten bauscht. Vor der Rückwand läuft eine Bank entlang, auf welcher in der Mitte ein Kissen liegt. Dicht darüber öffnet sich die Wand wagerecht. Drei kurze Säulen stehen auf der Wand und tragen dazu bei, die auf Querbalken ruhende Decke zu stützen. So entstehen gleichsam offene Fenster, durch welche der Blick in eine stimmungsvolle stromdurchzogene Landschaft hinausschweift. Links erhebt sich, baumbewachsen, eine Felskulisse, rechts breitet sich die Ebene aus, von einem Flusse durchströmt, der einen scharfen Knick macht, so daß sich die Erde wie eine Landzunge in das Wasser erstreckt. Von diesem Knick steigen nach beiden Seiten Hügelzüge, sich gegenseitig überschneidend, allmählich an. Alle Linien gehen sehr gut zusammen. Vortrefflich wirkt die Ueberschneidung der ganzen Landschaft durch die mittlere Säule. — Außen und innen aber, in Gemach und Landschaft, ist die Stimmung zwischen Licht und Finsternis, die Schummerstunde in feiner Weise zum Ausdruck gebracht.

Im nächsten Felde (oben rechts) erhält Elisabeth den Besuch der Maria. Jene ist als Matrone charakterisiert, ihr Kopf ganz ins Kopftuch eingebunden. Beide Frauen stehen in der Landschaft einander gegenüber. Die Schwangerschaft ist zart angedeutet. Maria trägt wiederum hellichten Mantel über blauem Gewand, Elisabeth dunkleren Mantel über hellerem Kleid. Maria erhebt mit ihrer Linken Elisabeths rechte Hand, um ihre

erhobene Rechte hineinzulegen. Ueber diese Szene ist wie über die vorige eine echte Weihestimmung ausgegossen und hier wie dort klingt die in den Figuren angeschlagene Stimmung in der Landschaft wieder an. Fehlt hier der Innenraum ganz, so ist dafür die Landschaft auf der einen (rechten) Seite durch ein hohes stattliches Haus begrenzt. Der Maler hat uns dieses Haus zugleich von der Längs- und von der Schmalseite, der Giebelseite, aus zeigen wollen, diese schwierige Aufgabe jedoch perspektivisch noch nicht völlig zu bewältigen vermocht. Am Untergeschoß fließen die beiden Ansichten fast in Eins zusammen. Das Haus setzt sich den mittelalterlichen Gepflogenheiten entsprechend aus einem schweren und festen unteren Quader- und einem leichteren oberen Fachwerk-Geschoß zusammen. Derartige Bauten kommen übrigens bis auf den heutigen Tag vor, z. B. in den fränkischen Landen in der Gegend von Nürnberg (Dechsendorf oder Rothenburg ob d. T.). An dem massiven Unterbau des gemalten Hauses wechseln nun, wie in der Natur, hellere und dunklere Quadern miteinander ab, die der Künstler mit sichtlicher Freude an der malerischen Erscheinung wiedergegeben hat. Dem Obergeschoß ist in seiner ganzen Breite eine Altane vorgelegt. Das Giebeldach ist mit Hohlziegeln gedeckt, mit einer Dachlucke versehen und von einem niedrigeren Quergiebel durchbrochen, wie auch aus der jenseitigen Hauptgiebelseite noch ein besonderer niedrigerer und schmaler Nebengiebel vorspringt. Während die Giebel mehrere Fenster aufweisen und sich das gesamte Obergeschoß gleichfalls in mehreren hohen schlanken Fenstern nach der Altane zu öffnet, wird der Quader-Unterbau nur von einer einzigen rundbogigen Oeffnung durchbrochen, welche durch eine hölzerne Haustür abgeschlossen wird, deren eiserne Bänder in charakteristisch gotischen Formen gehalten sind. Vor dem Hause sitzt neben der Tür der altersmüde Zacharias und stützt sich mit der Rechten auf seinen langen Gehstecken. Man erblickt ihn durch die rechteckige Oeffnung eines niedrigen Mäuerleins hindurch, welches das ganze Haus umzieht. Ein Schlängelpfad führt von dieser Maueröffnung zu den beiden Frauen, ein anderer von diesen mitten ins Bild hinein. Die Wege haben nicht nur die Aufgabe zu «fernen», sondern auch die Landschaft zu beleben. Diese schließt dem Haus gegenüber mit einem Felsen ab, nächst dem

Hause überschneiden zwei zarte (Eschen-?) Stämmchen den Himmel. Im Vordergrunde sprießen über die Maßen große Blumen aus dem Boden empor.

Linkes unteres Feld: Anbetung des Kindes. Dieses, nicht die Maria, befindet sich in der Mitte. Es liegt auf einem Zipfel des mütterlichen Mantels. Die Mutter kniet mit emporgehobenen gefalteten Händen links vom Kinde, rechts, aber ein gut Stück zurück, der greise kahlköpfige Nährvater Joseph. Und wie die Chorknaben neben dem Priester, so knien neben den Eltern drei kleine geflügelte Engelchen beim Jesuskind. Die Szenerie ist einfach. Wir befinden uns zwar in einem palastartigen Gebäude, aber dieses ist in Trümmer zerfallen. Der Fußboden ist nicht, wie in dem traulich schummrigen Jungfrauen-Gemach Mariae der ersten Szene, malerisch abgetönt, sondern mit einfarbigen hellen Quadern belegt. Die Quadern sind altersmorsch, und Blumen sprießen zwischen ihnen hervor. Die Halle ist nach rückwärts durch eine Mauer abgeschlossen, welche sich gegen die dahinter liegende Landschaft in einem weiten flachen Bogen, einem gekuppelten Fenster und einem verfallenen Portal öffnet. Die Teilungssäule des gekuppelten Fensters, die Portal- und Fensterbögen sind zwar rund, aber alle Profile ausgesprochen gotisch. An den weiten flachen Bögen ist nach rückwärts gegen die Landschaft zu der Stall angebaut, in dem man Ochs und Esel mehr ahnt, als sieht. Die Hintergrundlandschaft wird von einem Fluß durchströmt und durch mehrere Stämmchen belebt, von denen einige auf hochragendem Felsen gewachsen sind, welcher der Landschaft als rechter Eckpfosten dient und dem flachen Rundbogen links entspricht.

Fast dieselbe landschaftliche und genau dieselbe architektonische Szenerie kehrt auf dem Dreikönigsbilde wieder, womit die Marienfolge abschließt. Maria mit dem Kinde auf dem Schoß, das sie mit der Linken umfaßt, während sie die Rechte segnend erhebt, thront in der Mitte. Zu ihrer rechten Seite kniet der greise, zur linken der König im mittleren Lebensalter. Maria neigt sich diesem, das Kind jenem zu. Dadurch entsteht eine gefällige Linienverbindung herüber und hinüber. Der dritte König, welcher in der erhobenen Rechten sein Geschenk, in der gesenkten linken Hand sein Barett hält, ist ebenso wie der

Joseph der benachbarten Tafel in den Mittelgrund rechts geschoben und wäre dadurch zu einer ebenso bescheidenen Nebenrolle wie jener verurteilt, wenn nicht der Glanz seiner reich damascierten Kleidung, worin der Jüngling die beiden älteren Könige überstrahlt, seine Stellung in der Oekonomie der Komposition bedeutend heben würde. Auf der anderen Seite halten ihm oben der flache Rundbogen, unten Ochs und Esel Widerpart. So erscheint diese Komposition, die figurenreichste der ganzen Folge, sehr glücklich abgewogen. Das idyllische Marienleben aber schließt nach oben mit der Kreuzigungsgruppe in wirksamem Gegensatz tragisch ab.

Oeffnet man die Flügel, so spielt sich vor unsern Augen in sieben Bildern, vier gemalten und drei geschnitzten, die Passionstragödie ab. Eine durchgehende Wagrechte gliedert nämlich die beiden Flügel wie auch den Mittelteil des Schreins in je zwei Felder. Die Kreuzigungsgruppe, welche den oberen Altaraufsatz bildet und als solche bei geschlossenen Flügeln dem Marienleben als gegensätzlich wirksamer oberer Abschluß dient, wirkt noch unvergleichlich eindrucksvoller als natürliche Bekrönung des Leidens Christi, auf welche die Darstellungen des linken Innenflügels hinweisen und von welcher die übrigen Passionsszenen ausgehen. Das Marienleben muß man von links nach rechts lesen, bei der Passion müssen unsere Augen erst am linken Flügel, dann an den geschnitzten Mittelgruppen von oben nach unten herabgleiten, um endlich am rechten Flügel von unten nach oben emporzusteigen. Linker Flügel: Christus vor Herodes und Kreuztragung. Plastische Mittelgruppen: Christus am Kreuz, Kreuzabnahme und Beweinung. Rechter Flügel: Grablegung und Auferstehung Christi. Man erkennt daraus, daß die Künstler des 15. Jahrhunderts bei der Anordnung nicht nach einem feststehenden «System»[1] verfuhren, sondern die einzelnen Bilder so gruppierten, wie sie sie nach Figuren und Farben, Landschaft und Komposition, vor allem aber auch nach dem geistigen Gehalt zueinander stimmen. Die Auferstehung verlangt ihrem Inhalt nach, daß kein Bild weiter über ihr angeordnet werde.

[1] Wie Friedländer, Jahrb. der kgl. pr. Kunstsammlungen 1901, pag. 256, anzunehmen scheint.

Ferner, die beiden gehalteneren oberen Gemälde der Auferstehung und des Christus vor Herodes entsprechen einander ebenso vortrefflich, wie die beiden Bilder der unteren Zeile: die dramatisch bewegte Kreuztragung und die von leidenschaftlicher Klage erfüllte Beweinung. Links erscheint Christus in Gewänder gehüllt, in der Mitte und rechts ist er bis aufs Schamtuch entkleidet, nur bei der Auferstehung hat er einen Mantel umgetan, der aber ein gut Stück der Brust freiläßt. Ob aber bekleidet oder nicht, immer ist Christus auf den gemalten wie auf den geschnitzten Passionsdarstellungen genau oder fast genau auf der vertikalen oder horizontalen Mittelaxe angeordnet. Er erleidet entweder gar keine oder nur ganz geringfügige Ueberschneidungen. Auf den gemalten Tafeln ist e r allein durch einen Nimbus (eine glatte goldene Scheibe hinter dem Kopfe) ausgezeichnet. Durch alle diese Kunstmittel tritt Christus überall klar und deutlich als kompositioneller und geistiger Mittelpunkt hervor. Christus ist in Haltung, Bewegung und Gesichtsausdruck eine edle Erscheinung, unvergleichlich edler als der allerdings treuherzig, aber unsagbar spießbürgerlich gegebene Christus Herlins. Die Leidtragenden im Gefolge des Herrn sind von aufrichtiger Trauer erfüllt. Während die Plastiken überhaupt keine Andeutung irgend welcher Szenerie aufweisen, spielen sich die gemalten Szenen alle im Freien, in der Landschaft ab. Auch das Verhör Christi vor Pilatus. Allerdings stehen die Figuren hier auf einem Quader-Pflaster, aber im übrigen fehlt irgendwelche Andeutung eines Inneuraumes. Die Landschaften der Tiefenbronner Hochaltargemälde besitzen einen gemeinsamen, scharf ausgesprochenen Charakter. Eine Architektur oder ein mit einem Schloß bekrönter Felsen begrenzt sie rechts und links. Dazwischen führen malerische und «fernende» Schlängelwege oder Flußläufe in den Hintergrund hinein. Zarte, schlanke, spärlich bewipfelte Bäume überschneiden delikat den Horizont. Die Vordergrundsvegetation ist aufs peinlichste ausgearbeitet.

Zwischen den Flügelgemälden und den Plastiken inmitten des Schreins sind, gleichfalls noch im Schrein befindlich, vier rein repräsentativ aufgefaßte holzgeschnitzte Heiligenfiguren aufgestellt: unten zwei ernste männliche Figuren, die beiden heiligen Johannes — der Täufer und der Evangelist; oben zwei

holdselige Frauengestalten, die heiligen Katharina mit dem Schwert und Dorothea mit dem Blumenkörbchen. Gotisch profiliertes Rahmenwerk scheidet die Statuen von den Reliefs. Ferner sind diese wie jene, aber auch die Gemälde auf den Innenseiten der Flügel bekrönt, von einander geschieden und zueinander in Beziehung gesetzt durch das übliche architektonisch-ornamentale Gerüst, bestehend aus Rundbögen, Flachbögen und Bögen in Eselsrückenform, z. T. unten mit Pässen, oben mit Krabben besetzt, durch Fialen von einander geschieden und in Kreuzblumen auslaufend. Die Bögen heben sich zum größten Teile heraus aus zierlichem Maßwerk, das die oberen Teile der Gemälde und der Schreinabteilungen filigranartig überspinnt. So ist alles geschehen, um das nur an Sonntagen und zu Festeszeiten geöffnete Innere des Schreins vor der bescheidenen Außenseite durch reicheren Schmuck hervorzuheben. Zwischen die Statuen und die plastischen Gruppen sind in die Hohlkehlen des Rahmens zehn holzgeschnitzte bekleidete Englein mit zierlich in die Höhe gespreizten Flügeln hineingezwängt. In dieser Archivolte sind außerdem rechts und links unten je ein, oben in der Mitte zwei Wappen angebracht, die Wappen der Stifter. Die zehn Engel aber halten die Leidenswerkzeuge Christi in ihren Händen und sind dadurch auch inhaltlich zu dem gesamten Altarthema in engste Beziehung gebracht, was von den vier Statuen nicht gesagt werden kann. Die beiden Johannes mögen noch hingehen, der eine als der Lieblings-Jünger, der andere als Prophet Christi, aber die Frauengestalten haben mit dem großen Thema des Altars schlechterdings nichts zu schaffen. Um so besser fügen sie sich der künstlerischen Einheit des gesamten Altars ein. Stilistisch stimmen sie vollkommen mit den plastischen Gruppen inmitten des Schreins überein — bei diesen und jenen ist das Hinüberhängen der lang schleppenden Gewänder über die architektonisch-ornamentalen Basen ebenso auffällig, wie dekorativ wirksam. Vor allem aber bereiten die vier Holzstatuen des Schreins die Kreuzigungsgruppe oberhalb desselben kompositionell sehr glücklich vor. Die beiden Johannes stehen annähernd gerade da. Die Frauengestalten neigen sich nach innen zur Seite und ihrer Bewegung sind mit vollendeter Feinheit die architektonisch-ornamentalen Linien zu ihren

Häupten angepaßt. Die Innenneigung aber findet ihre Fortsetzung, Verstärkung und natürliche Erklärung in den Figuren des Johannes und der Maria, welche genau über den Holzstatuen stehen und sich zu dem Gekreuzigten hinüberbeugen müssen. So umrahmen und umschließen die sechs Einzelfiguren: die beiden Johannes, die weiblichen Heiligen, die am Kreuzesstamm Trauernden gewissermaßen den Crucifixus, die Kreuzabnahme und die Beweinung. Die gesamte Plastik aber schließt sich kompositionell wundervoll zusammen. Bei den Gestalten am Kreuzesfuße, bei denen die Oberkörper durch die starke seitliche Neigung und die Höhe der Aufstellung leicht etwas zu kurz und zu unbedeutend hätten wirken können, hat der Künstler, um dies zu vermeiden, allem Anschein nach mit bewußter Absicht die Unterkörper etwas summarisch behandelt und etwas zu kurz gegeben.

Während die Kreuzigungsgruppe, indem sie sich nach der Mitte und nach oben zuspitzt, einen vortrefflichen oberen Abschluß des gesamten Altarschmuckes darstellt — wie sie sich auch in das spitzbogige Gewölbe der gotischen Kapelle sehr glücklich einfügt —, bildet die Predella einen ebenso vortrefflichen unteren Abschluß. Vom schlichten, feierlich wirkenden Goldgrunde heben sich die Brustbilder der zwölf Apostel ab; in ihrer Mitte, durch starre Vertikalen streng von ihnen geschieden und allein durch damaszierten Hintergrund ausgezeichnet, eine grandios wirkende Halbfigur mit feierlich erhobener rechter Hand, mit der Weltkugel in der Linken und mit der Krone auf dem Haupte — eine Halbfigur, der gegenüber man im Zweifel sein könnte, ob sie Christum darstellen soll, den man daselbst zwischen den Aposteln erwartet, oder doch vielmehr Gott Vater, auf den der lange dichte Bart und der greisenhafte Gesamteindruck hinweisen. Die Predella befindet sich dem Auge des Beschauers am nächsten, er kann sie am schärfsten ins Auge fassen. Diesem Umstand scheint Schüchlin Rechnung getragen und auf die Predella ganz besonderen Wert gelegt zu haben. Jedenfalls hat er mit ihr sein Bestes geleistet. Allerdings war ja auch das Problem verhältnismäßig einfach. Immerhin hat es schon damals und sogar innerhalb der schwäbischen Malerschule Lösungen verschiedener Art und von sehr verschiedener Qualität gefunden.

Der Tiefenbronner Hochaltar des Ulmer Künstlers ist vom Jahre 1469. Drei Jahre vorher malte im benachbarten Nördlingen Friedrich Herlin Christus zwischen den Aposteln für die Predella des Hochaltars in der St. Jakobskirche zu Rothenburg ob. d. T. Es ist möglich, wenn auch durchaus nicht notwendig, daß das ältere Werk das jüngere angeregt und dessen allgemeine Anordnung beeinflußt hat. Aber welche Unterschiede! — Herlin hat sich nicht auf die Kraft seines Pinsels allein verlassen, sondern den oberen Teil seiner Predella schmückt geschnitztes Maßwerk. Auch zur Trennung Christi von den Aposteln nimmt Herlin die Hilfe der Schnitzerei in Anspruch. Ferner tritt er selbst als Maler mit dem Schnitzer in einen Wettkampf ein und sucht geradezu den Schein der Wirklichkeit vorzutäuschen, indem er an den unteren Rand der Predella eine Maßwerk-Brüstung malt, über welche sich die Apostel hinüberlehnen — über welche Petrus sogar einige Schlüssel an einem Riemen herabhängen läßt. Wie mögen die guten Nördlinger und Rothenburger von anno 1466 diesen Naturalismus angestaunt haben! — Schüchlin läßt sich auf dergleichen nicht ein. Er verschmäht an seiner Predella wie das geschnitzte so auch das gemalte Maßwerk. Er konzentriert seine Kräfte auf die Apostel. Herlin hat die Apostel durch gemalte Fialen, welche aus der Maßwerkbrüstung emporwachsen, in Gruppen von je zwei Personen geschieden. Schüchlin hebt nur die Mittelfigur äußerlich heraus und sucht dagegen alle zwölf Apostel zu einem kompositionellen Ganzen zu verbinden. Er läßt sie eine vordere und eine hintere Reihe bilden. Die Apostel der hinteren Reihe füllen die Lücken zwischen ihren Vordermännern aus und ragen an Höhe etwas über sie empor. So entsteht ein zwiefacher rhythmischer Wechsel. Jedem Apostel ist durch einen feinen Kreis ein Stück des gemeinsamen goldenen Hintergrundes als Nimbus zugeteilt. In den Händen halten sie Bücher sowie ihre Attribute, ohne daß diese in aufdringlicher Weise hervorgehoben sind. Vielmehr werden sie geschickt dazu verwendet, die Flüssigkeit der Komposition noch zu verstärken. Sehr schön ist es, wie der eine Greis der rechten Seite sein müdes Haupt in die Hand stützt. Die an die Wange angeschmiegte Hand entspricht kompositionell dem kurzen Schwert des Bartholomäus auf der

gegenüber befindlichen Seite. Ueberhaupt sind die Kompositionsmassen durch Körper- und Kopfwendung der einzelnen Apostel mit außerordentlicher Feinheit gegeneinander abgewogen. Zur Rechten Christi zwei Gruppen zu drei, links drei Gruppen zu zwei Figuren. Die kräftigste Bewegung der ganzen Predella entsteht durch das gänzliche Abkehren des mittleren Apostels der vorderen Reihe links. Die Bewegung wird noch dadurch verstärkt, daß sie von dem dahinter befindlichen Bartholomäus wiederholt wird. Aber sie findet ihre Grenze an dem heiligen Thomas, der mit der Lanze in der Hand sich vor beiden aufpflanzt — im schärfsten Profil, das überhaupt an der ganzen Predella vorkommt. Tonsur, Bartlosigkeit und ein heller Mantel tun ein Uebriges, um diese Figur hervorzuheben. Sie dient als linker Eckpfeiler für die gesamte Komposition, welche damit aber nicht starr und scharf abschneidet, sondern in der Dreiviertelprofilfigur des heiligen Mathias mit dem Beil, der sich bescheiden in die linke Ecke drückt, sanft ausklingt. Dem heiligen Thomas entsprechend ist die vorletzte Figur der rechten Seite auch im Profil gegeben, aber nicht mit der gleichen Entschiedenheit, weil sie keinen so energischen Widerstand zu leisten hat. Die Schlußfigur, welche sich hier noch kümmerlicher als ihr Gegenüber in die Ecke drücken muß, nimmt zusammen mit dem müden Greis die Bewegung des heiligen Bartholomäus und seines Nachbarn wieder auf und schaut aus den Bilde heraus. Dies ergibt keinen befriedigenden Abschluß. Im übrigen aber erweist sich Schüchlin sehr geschickt in der Komposition, und man begreift gerade angesichts dieser Predella, daß aus seiner Schule ein Meister der Flächenfüllung wie Zeitblom hervorgehen konnte.

Die Vorzüge der Tiefenbronner Predella bestehen nicht in der Komposition allein. Friedrich Herlin, der biedere Nördlinger Malermeister, der seinen vortrefflichen niederländischen Vorbildern die Handwerkskniffe und die «Vorteile» ebenso scharf abgesehen hatte, wie er hinter ihrem Geist und ihrer Feinheit weit zurückgeblieben war, gibt in seinen Aposteln technisch bis auf die einzelnen Barthaare, die Gesichtsfalten und Fältchen sorgfältig durchgeführte, aber bei aller Treuherzigkeit unsagbar spießbürgerliche Figuren. Schüchlins Apostel reichen technisch viel-

leicht nicht ganz an die Herlinschen heran, aber sie stehen in physiognomischer Beziehung unvergleichlich höher. Es sind wahrhaft imposante Charakterköpfe, diese Tiefenbronner Apostel! Ganz besonders ragen unter ihnen die heiligen Bartholomäus und sein Nachbar zur Rechten (v. B. a.) hervor. Weder in Nürnberg, noch in Colmar, noch sonst irgendwo in Deutschland sind damals geistig so bedeutende Gestalten geschaffen worden. Hans Schüchlin aber hat mit seinen Aposteln gezeigt, welch starker Geist in ihm steckte. In physiognomischer Beziehung steht er sogar hoch über seinem berühmteren, künstlerisch fortgeschritteneren und feinfühligeren Nachfolger Bartholome Zeitblom.

Während die Flügelbilder, wie die Gemälde der vorderen Predella, dem üblichen Stoffkreis des Mittelalters angehören, sind einige Darstellungen an der Rückseite des Altarschreins auch gegenständlich recht interessant. Die ganze Fläche ist durch eine Wagerechte und drei Lothrechte in acht schmalere Außen- und breitere Innen-Felder geteilt. Oben erblicken wir die Heiligen Sebastian, Christophorus, Michael mit der Wage als Seelenrichter und Antonius den Einsiedler. Unten die Heilige Margareta mit dem Drachen; den Leichnam Christi, von Engeln getragen; Maria mit dem Schwert im Herzen, von Schmerz überwältigt dem Johannes in die Arme sinkend; und die Heilige Brigitte mit einer Kerze in der Rechten. Die Predella zerfällt gar in fünf kleine Felder. In der Mitte ist das Veronika-Schweißtuch dargestellt, rechts und links davon je zwei Kirchenväter (Abb. 2). Noch interessanter sind die Bilder an den Schmalseiten (Seitenwänden) der Predella. Links sehen wir eine Kerze, eine Hostienbüchse, sowie zwei Bücher, ein dunkles und ein leuchtend rotes, die so übereinander gelegt sind, daß man sowohl Deckel als auch Goldschnitt gewahrt. Rechts eine Schachtel, zwei Kannen und einen Rosenkranz. Also zwei Stilleben, wenn auch Stilleben aus dem kirchlich-religiösen Darstellungskreise des Mittelalters. Diese erinnern in ihrer perspektivischen Vollendung und in ihrer feinen dekorativen Wirkung an oberitalienische Intarsia-Arbeiten. Es spricht daraus eine rein künstlerische Freude an der Wiedergabe der Erscheinungen. Es ist wohl anzunehmen, daß im späten Mittelalter neben der hohen

Kunst, neben der offiziellen kirchlichen Darstellung heiliger Gegenstände aller Orten eine solche rein künstlerische Kleinkunst bescheiden nebenhergegangen. Da sie aber zumeist Gebrauchsgegenstände geziert haben dürfte, so sind ihre Spuren leider größtenteils verloren gegangen, während uns die besser gehüteten Monumente der großen kirchlichen Kunst in reicher Fülle erhalten sind. Um so freudiger sind solche vereinzelten Reste wie jene beiden Stilleben zu begrüßen.

Am unteren Ende des Altarschreins ist vorn in holzgeschnitzten römischen Ziffern die Jahreszahl

«1469»

angebracht und hinten die ausführliche Inschrift:

«Anno domī Mccccl̄xviiii Jare ward dissi daffel uff gesetz un̄ gantz uß gema . . (uff sant) stefāstag des bapst un̄ ist gemacht ze vlm vō hannße̅ schüchlīn malern».

Eine andere Inschrift besagt, daß der Altar 1870 restauriert worden ist. Reber erklärt die Passionsbilder ebenso wie die vordere Predella für übermalt, besonders den Goldgrund. Dieser ist in der Tat überall neu, nur an zwei Stellen ist die neue helle gleißende Goldschicht abgenommen und der alte dunklere tonige Goldgrund zum Vorschein gekommen, beim vorletzten Apostel rechts, dem Jakobus Major, und an einer Stelle des Hintergrundes der Kreuztragung, oberhalb des Berges zwischen der Lanze und dem Schächer. Uebrigens ist zu der Vergoldung noch zu bemerken, daß die Goldbrokatgewänder sowie der Hintergrund der Mittelfigur der Predella wahrscheinlich unter Benutzung einer Art von Kamm gerippt und gestreift und dann die Ornamente in Schwarz oder Bunt aufgesetzt worden sind, während die übrigen Hintergründe sowie die Nimben schlicht und glatt behandelt wurden. Die Rückseite der Predella und diejenige des Altarschreins sind von jeglicher Restaurierung verschont geblieben. Die Schrein-Rückseite ist dafür aber auch stark verdorben, während sich sonst alle Teile des Altars einschließlich der Predellen-Rückseite in gutem Erhaltungszustand befinden.

Was das Bindemittel anbetrifft, das zu den Malereien verwandt wurde, so belehrt uns Reber, vielleicht auf Grund technischer Untersuchungen Hausers, daß die Flügelbilder dem Anschein nach in Oelfarbe ausgeführt oder wenigstens vollendet

worden sind, während er bezüglich der vorderen und hinteren Predella «reine Oelmalerei» bezweifelt und die Rückseite des Altarschreins für Tempera erklärt. An der Richtigkeit der letzten Behauptung kann gewiß kein Zweifel bestehen. Aber, vom Bindemittel ganz abgesehen, besteht ein gewichtiger Unterschied in der Herstellung zwischen der Rückseite des Altarschreins und derjenigen der Predella einerseits und der vorderen Predella und den Flügeln andererseits. Bei diesen Teilen ist nämlich ein Kreidegrund verwandt und die einzelnen Farbschichten, namentlich die der Gewänder und ganz besonders diejenigen der Brokatstoffe, sind — wie man mit dem Finger fühlen und auch gegen das Licht sehen kann — plastisch aufeinander gesetzt. Dagegen ist bei der Rückseite von Schrein und Predella die Malerei ohne Vermittlung eines Kreidegrunds und zwar ganz dünn auf das Brett aufgetragen, so daß die Struktur des Holzes durch die Farben hindurch sichtbar wird. Man kann dies sogar auf der Abbildung wahrnehmen (vgl. Abb. 2). Ueberhaupt sind die Schreinmalereien nur angelegt, das heißt: die Gestalten sind umrissen und dann die Gewänder mit bunten Farben, die Fleischteile mit hellem Gelb hineingemalt. Ein naturwahres Inkarnat zu erreichen, hat sich der Maler an diesen weniger wichtigen Partien seines Werkes gar nicht bemüht. Ebensowenig ist die Modellierung folgerichtig durchgeführt, sondern nur mit einigen wenigen Tönen angedeutet. Bei den Gewändern herrscht ein freundliches Grün vor und ein helles Gelb, das in den Schatten ins Rötliche spielt. Mithin kommen bereits bei diesem frühen Werke die sogenannten Schillerfarben vor. Ein helles Gelb mit rötlichen Schatten ist übrigens auch für die anderen Teile des Altars charakteristisch.

Reber unterscheidet an den Flügeln zwei verschiedene Hände. Die Marienfolge der Außenseiten schreibt er auf Grund der Anmut von Bewegung und Ausdruck, des Liebreizes der Köpfe, der Weichheit der Gebärde, mit einem Wort: der lyrischen Grundstimmung dem Ulmer Maler Hans Schüchlin zu. Die Passions-Darstellungen auf den Innenseiten aber der harten anmutlosen Umrisse, der ungeschmeidigen Formen, der z. T. unschönen derben knochigen Gelenke und Extremitäten, der schwerfälligen Bewegungen und gespreizten Stellungen wegen

dem Gesellen und späteren Schwager Schüchlins, dem aus Nürnberg gebürtigen Rebmann zu. Um den großen Unterschied, der zwischen Außen- und Innenseiten bestehe, zu erkennen, empfiehlt Reber, den einen Flügel zu schließen und den anderen offen zu lassen. Ich bin dieser Anweisung nachgekommen und — trotzdem zu dem entgegengesetzten Resultat gelangt wie er. Die scheinbare stilistische Ungleichheit erklärt sich aus der Verschiedenheit der darzustellenden Gegenstände, aus den daraus resultierenden verschiedenen künstlerischen Absichten, aus den schwierigeren Problemen, aus der größeren Zahl, stärkeren Bewegtheit und dem kleineren Format der menschlichen Figuren auf den Passionsbildern. Was aber den Kern der Sache anbelangt, so erkennt man auf Außen- und Innenflügeln dieselbe bestimmte, scharf umreißende, gleichsam metallische Behandlung der einzelnen Gesichtsteile. Besonders deutlich sieht man dies an den sehr charakteristischen Augenlidern, aber auch an Nase und Mund, Ohr und Hand. Die mageren Hände sind rhythmisch geschwungen, die einzelnen Finger scharf konturiert, die Knöchel deutlich betont und auch die Adern auf der Außenseite der Hand bereits angedeutet. Die Ohren sind oben spitz, dann rund nach innen eingebogen und enden in großen, deutlich ausgebildeten Ohrläppchen. Ebenso stimmt die Zeichnung der Waden, der Füße, der Schuhe, andererseits die Behandlung der Vordergrundsblumen, die Hintergrundslandschaft, die Horizonthöhe, die Wegebildung völlig überein. Ferner ist die Art, in der die Schlagschatten gegeben sind, die gleiche. Im einzelnen vergleiche man z. B. den Kopf Josephs auf der «Geburt» mit dem Greisenkopf links der «Grablegung», das Schreiten der Heimsuchungs-Maria mit demjenigen des Mannes rechts auf der Grablegung oder mit dem Antonius Eremita der Schrein-Rückseite. Endlich stimmt auch die Färbung genau überein, nur besitzen die Innenflügel, weil sie stärker gefirnißt sind, scheinbar eine größere Leuchtkraft. Also, nach den verschiedensten Gesichtspunkten ergibt sich völlige Uebereinstimmung.[1]

---

[1] Ich habe den Altar stundenlang studiert, dann eine Nacht darüber hingehen lassen und am anderen Morgen mit frischem Schauen das Studium wieder aufgenommen: vom ersten bis zum letzten Augenblick war ich der Ueberzeugung, daß die sämtlichen Malereien aus einem Guß und von einem Künstler.

Zu den stilkritischen Erwägungen kommt eine logische hinzu: Die goldgründigen Innenflügel, dazu bestimmt, dem Volke an Sonntagen und an Festen gezeigt zu werden, bildeten den wichtigsten Teil der gesamten Malereien. Wie kann man nun annehmen, daß der Meister gerade die Hauptarbeit seinem Gesellen überlassen habe?! — Oder, anders gesagt, wenn Schüchlins Geselle Rebmann so tüchtig war, daß ihm vom Meister der bedeutendste Teil der Arbeit übertragen wurde, hätte er dann nicht auch darauf gedrungen, daß sein Name in der oben angeführten Inschrift mit aufgeführt würde?! —

Wie aber steht es mit der Plastik? — Die Plastik, sowohl die figürliche als auch die ornamentale, fügt sich, wie wir gesehen haben, mit der Malerei zu einem Gesamtkunstwerk vortrefflich zusammen. Ein Meister muß den Plan des Ganzen konzipiert und — skizziert haben. Und dieser kann, nach der Inschrift zu urteilen, niemand als Hans Schüchlin gewesen sein. Aber hat er die Plastiken auch ausgeführt? — Sicherlich nicht. Sie weichen durch gehäuften Faltenwurf, durch andere und gedrungenere Proportionen stilistisch wesentlich von den Malereien ab. Im übrigen steckt mehr Schönheitsgefühl in den Schnitzereien als in den Gemälden, aber unvergleichlich weniger Leben und Streben und künstlerisches Ringen.

HANS SCHÜCHLINS STELLUNG IN DER ULMER TAFEL-MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS.

Hans Schüchlin gilt mir also als der Schöpfer nur der gemalten, aber aller gemalten Teile des Tiefenbronner Hochaltars. Andererseits ist dieser das einzige gesicherte Werk von seiner Hand. Wir müssen daher aus dem Stil der Tiefenbronner Malereien den künstlerischen Werdegang Schüchlins zu erschließen trachten. Das Nächstliegende ist, mit den Werken der älteren Ulmer Malerei zu vergleichen, also mit der Bilderfolge von 1437 im Berliner Museum[1] und der um 1457 geschaffenen im Rathaus zu Sterzing.[2] Warum ich — im Gegensatz zu der allgemein in der Literatur niedergelegten Ansicht[3] — beide Folgen nicht für Werke derselben Künstlerpersönlichkeit und keine von beiden Serien für eine eigenhändige Arbeit des Ulmer Bildhauers und Werkstattmeisters Hans Multscher halten kann, habe ich a. a. O. ausführlich auseinander gesetzt[4] und will daher in diesem Zusammenhang nicht noch einmal weiter darauf eingehen. Nur soviel sei gesagt: für meine Anschauung ergibt sich eben ein so starker Unterschied zwischen den Skulpturen, welche aus der Werkstätte des nur als Bildschnitzer

---

[1] Max J. Friedländer, Hans Multschers Altarflügel von 1437. Jahrb. der k. pr. Kunstsammlungen, 1901, pag. 253 ff.

[2] F. v. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitzungsberichte der bayer. Akademie der Wissenschaften. 7. Mai 1898. Auch als Sonderdruck. — Abbildungen: Kunsthistor. Gesellschaft für photographische Publikationen 1898.

[3] Friedländer, a. a. O. — Reber, a. a. O. — Wilh. Schmidt, Münch. Allgem. Ztg. Beilage 1898, Nr. 285. — Konrad Lange, Stuttgarter Katalog, p. 5

[4] Münchener Allgemeine Ztg. Beilage 1902. p 356.

bezeugten Hans Multscher hervorgegangen sind, und den Gemälden, sowohl den Sterzingern als auch erst recht denen in Berlin, daß dieser stilistische Gegenbeweis gegen die Zugehörigkeit der Bilder zu dem Bildschnitzer schwerer wiegt, als die inschriftliche Bezeichnung, die ja allerdings dafür zu sprechen scheint. Nach meiner Ansicht bezieht sich die Inschrift eben nur auf die Werkstattgemeinschaft, aber nicht auf eigenhändige Ausführung der gemalten Partien durch den Bildschnitzer.

Doch nicht davon soll hier die Rede sein, sondern von dem Zusammenhang des Tiefenbronner Altars mit der älteren Ulmer Malerei. Zweifellos ergeben sich nun allerhand Analogien mit den Sterzinger Bildern. Besonders kehrt die große Auffassung, die fast monumentale Gesinnung des älteren Meisters wenigstens in den Apostelbrustbildern unserer Predella wieder. Namentlich aber stimmt der Tiefenbronner Hochaltar zu der heiligen Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters, welche von Bayersdorfer mit Recht dem Schöpfer der Sterzinger Gemälde zugeschrieben wurde (Holz. Stark übermalt. ca. 300×160. Figuren in Lebensgröße. Abb. kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 1898). Was die stilistische Verwandtschaft zwischen diesem Bilde und dem Tiefenbronner Hochaltare anbelangt, möchte ich besonders auf die Modellierung des Nackten, die Zeichnung des Ohrs und der Hände, besonders aber auf den dort wie an der Tiefenbronner Predella unbewegten, hoch feierlichen Gesichtsausdruck Gott Vaters aufmerksam machen. Der runde Bogen, der das Bild umschließt, stimmt ferner genau mit den holzgeschnitzten Rundbögen der Tiefenbronner Außenflügel überein. Das Bild hat früher auch für Schüchlin gegolten. Als ich, ohne von dieser Zuschreibung etwas zu wissen und zugleich damals noch ohne Kenntnis der Sterzinger Gemälde, von Tiefenbronn kommend, vor die Ulmer Dreifaltigkeit trat, erschien sie auch mir als ein Schüchlin. Also, dieses Bild bildet sozusagen die beste Brücke zwischen unserem Künstler und der älteren Ulmer Malerschule. Aber neben der Verwandtschaft doch auch wieder welch' gewaltige Unterschiede zwischen Schüchlin und seinen Vorgängern! — Vergleichen wir einmal im Detail! — Und zwar wollen wir mit der Kreuztragung beginnen, weil diese allein in allen

drei Zyklen: im Tiefenbronner, Sterzinger und auch im Berliner vorkommt. Die Grundanordnung ist überall die gleiche: der Zug bewegt sich von links nach rechts, ein wenig ins Bild hinein. In der Mitte Christus unter dem Kreuz; rechts der Kriegsknecht, welcher Christus am Strick vorwärts zerrt; links Simon von Kyrene, im Begriff Christus das Kreuz abzunehmen. An Simon schließt sich unmittelbar Maria, die in Sterzing wie in Berlin von Johannes getröstet wird, während in Tiefenbronn ein bärtiger Mann (Nikodemus) neben ihr erscheint. Hinter diesen Hauptfiguren die Anhänger Christi, die Juden und die Kriegsknechte. Die Geschichte wird nun in der ältesten Fassung am lebhaftesten und namentlich am drastischsten erzählt. Hier allein werfen die Gassenbuben, die sich uns in unanständiger Entblößung zeigen, mit Steinen auf Jesus. Ein Kriegsknecht holt aus, um Johannes ins Gesicht zu schlagen, und das übrige Gesindel bricht in Gejohle darob aus und verzieht zu breitem Grinsen seine Mäuler. In Sterzing erscheint die allgemeine Roheit wesentlich gemildert. Die Schlag-Bewegung jenes Kriegsknechts ist zu einem Maulziehen und Zungeherausstrecken abgeschwächt, wie es auch in Tiefenbronn wieder erscheint. Brutalität des Gesindels und Aktion treten hier zurück neben der großen formalen Schönheit, mit der z. B. Maria und Johannes als eine wundervolle Gruppe gegeben sind — um so wirkungsvoller, als diese Gruppe von einem spitzbogigen Portal, dem Stadttor von Jerusalem, umschlossen ist. Auch der Christus stellt sich uns trotz seiner zusammengekauerten Haltung als eine edle und hoheitsvolle Erscheinung dar. In Berlin bildet das Ganze eine kompakte Masse, aus der nur die Lanzenspitzen hervorblitzen, die Teufelsangesichter herausgrinsen. In Sterzing sind bei geringerer Anzahl der Personen die Gruppen und auch die einzelnen Gestalten klar und deutlich voneinander geschieden. Statt des reichen, kapriziös durcheinander gewirbelten Faltengewimmels dort weniger aber klare und schöne Gewandmotive, unter denen die Vertikale sich ausschlaggebend erweist. Das sanfte, charakteristisch gotische Abfließen der Falten wiederholt sich mehrmals. Koloristisch übertreffen die Berliner Bilder diejenigen in Sterzing bei weitem. Dort glühendes, wohl an Italiens Sonnenpracht genährtes Farben-

gefühl, hier die übliche altdeutsche, an Farben und Nuancen ärmere Malerei. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Tiefenbronner Fassung die am wenigsten interessante des viel behandelten Gegenstandes ist, und dennoch weist sie entschiedene Fortschritte nach einer ganz bestimmten Richtung hin auf. Zwar vermag der Christus-Typus bei weitem nicht an den Sterzinger heranzureichen. Die herrliche Maria- und Johannesgruppe ist vollkommen verloren gegangen. Das Stadttor wird nicht zu einer feinen künstlerischen Wirkung ausgenutzt. Nur das Herauswimmeln der Menge aus dem Tor ist wiedergegeben. Aber — die einzelnen Figuren sind in Tiefenbronn nicht nur klar voneinander geschieden, sondern scharf gezeichnet und plastisch durchmodelliert. Sie können sich zugleich natürlicher bewegen und schreiten fester auf dem Erdboden einher, als dies in der Ulmer Malerei bisher jemals der Fall war. Man sieht es den Gelenken an, daß sie Funktionen auszuüben haben und daß sie dies auch wirklich vermögen. Wie die ganzen Gestalten, so sind auch im besonderen die Gesichter besser gezeichnet und eindringlicher modelliert. Alle einzelnen Gesichtsteile: die Augen, Ohren, Augenbrauen, Wangen, die Nase, der Mund, das Kinn sind naturwahrer wiedergegeben. In voller Uebereinstimmung damit sind die Gewandmassen klar und scharf geschieden und die einzelnen Falten durch ein höchst energisches Licht- und Schattenspiel in ihrer vollen natürlichen Tiefe zum Ausdruck gebracht. Dieselbe Freude an der genauen Wiedergabe aller Einzelheiten äußert sich auch in der ausführlichen Schilderung Jerusalems, das sich im Mittelgrunde des Bildes als altdeutsche Stadt mit Graben und Brücke, Mauern und Zinnen, Toren und Türmen, mit vielen Giebeln und unendlich vielen kleinen Fenstern auftut. Endlich offenbart sich uns diese Andacht zum Kleinen und Kleinsten im landschaftlichen Hintergrund. Koloristisch stehen die Tiefenbronner Gemälde den Sterzinger Bildern ungleich näher als denen in Berlin. Aber auch nach dieser Richtung ein charakteristischer Unterschied: In Sterzing eine Harmonisierung der Farbe im Sinne der Lichtwark'schen Theorie,[1] in Tiefenbronn ein Streben nach Kolorit. Die einzelnen bunten Lokalfarben stechen

---

[1] Alfred Lichtwark, Erziehung des Farbensinns.

grell hervor, in der technisch raffinierten Wiedergabe schwer wiederzugebender Damastgewänder wird geradezu geschwelgt.

Es sind eben drei grundverschiedene Entwicklungsstufen der einen Ulmer Malerei, die uns auf den Berliner Bildern, in Sterzing und in Tiefenbronn entgegentreten. Auf den Berliner Gemälden eine überquellende Freude an der Wiedergabe der Wirklichkeit, eine frische Auffassung, ein reiches und tiefes koloristisches Empfinden. Auf koloristischen Grundsätzen scheinen die Bilder aufgebaut zu sein. Die Erscheinungen werden als große Farbenflächen aufgefaßt, was aber unter und hinter den Kleidern steckt, darum hat sich der Maler jener Werke nicht gekümmert. Die Sterzinger Gemälde lassen einen Uebergang zum plastisch-zeichnerischen Stil erkennen: indessen fast noch mehr Wert als auf eine genaue Wiedergabe der Natur im einzelnen hat ihr Schöpfer auf formale Schönheit und auf bildkünstlerische Aussprache eines reichen und schönen Innenlebens gelegt. In Schüchlins Altar ist der Uebergang zum zeichnerisch-plastischen Stil vollzogen. Reber hat diesen Stil sehr treffend als Schnitzstil bezeichnet. Der Hauptfortschritt geschieht nach der Seite des anatomisch Richtigeren, tektonisch besser Begründeten hin. Ferner, alle Einzelheiten der Natur an Gesicht und Gestalt, an Stein und Pflanze, an Berg und Baum, an Tor und Haus sind wiedergegeben, aber — und das ist die Schattenseite — der Künstler verliert sich in der Wiedergabe allzuvieler und vielfach nur äußerlich aneinander gereihter Einzelheiten. Den letzten Schritt zu tun, alle Einzelheiten unter großen Gesichtspunkten zusammenzufassen, an die Stelle des Vielen und Kleinen das Einfache und Große zu setzen, vom Abschreiben der Natur zum Stil vorzudringen, das war einem Größeren vorbehalten, der nach Schüchlin kommen sollte, Bartholome Zeitblom. Aus dem Tiefenbronner Altar weht uns kräftiger Quattrocento-Geist entgegen. Zeitblom hat dann um die Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts die Bestrebungen der Ulmer Malerei gleichsam im Sinne der Hochrenaissance abgeschlossen.

Vergleichen wir noch, um neue Einzelbeobachtungen hinzu zu gewinnen, die Sterzinger Verkündigung mit der Tiefenbronner. Was über den grundsätzlichen Unterschied zwischen den beiden Meistern in bezug auf Anatomie, Gewand, Kolorit, seelische

Auffassung gesagt wurde, besteht auch für diese beiden Proben ihrer Tätigkeit zu Recht. Aber wir können daran des Weiteren beobachten, daß der ältere Meister in der Darstellung des vertieften Innenraumes ungleich tüchtiger war. Die Szene vollzieht sich in Sterzing zwei Fließen-Breiten hinter dem Bildrand, in Tiefenbronn nur um eine solche Breite, und ebenso macht sich in Sterzing hinter der Figurengruppe, namentlich aber im Nebengemach die räumliche Vertiefung viel kräftiger geltend und bemerkbar. Damit hängt aufs innigste zusammen, daß wir von den Beleuchtungswirkungen, die uns in Sterzing so hoch entzücken, in Tiefenbronn leider gar nichts wiederfinden. Schüchlin hat sich eben, da seine Absichten auf ganz andere Dinge gerichtet waren, für das Beleuchtungs- und Raumproblem wenig interessiert und sein Nachfolger Zeitblom hat diese Probleme auch seinerseits nicht wieder mit besonderem Interesse aufgenommen.

Die Anbetung des Kindes und das Dreikönigsbild sind in den Serien zu Sterzing und Tiefenbronn gleichfalls charakteristisch verschieden. Die Einheit der landschaftlichen und architektonischen Szenerie ist innerhalb der Serien bei den beiden Darstellungen gewahrt, nur daß in Sterzing die Szenerien auf den zwei Bildern im Gegensinn zueinander verwendet sind. Aber die Erzählung ist in Sterzing und Tiefenbronn wesentlich verschieden, dort viel lebendiger, unmittelbarer packend und eigenartiger. So detailliert Schüchlins Landschaft auch sein mag, kein Motiv reicht an Schönheit und Originalität an das rinnende Brünnlein unter dem im Sturm bewegten Baume in Sterzing heran. In Sterzing zieht Joseph die eine Gamasche an oder aus, während die andere am Boden liegt, Reisestab und Reisetasche sind in die Ecke gestellt. In Tiefenbronn kniet er ruhig am Boden und stützt sich mit beiden Händen auf seinen Stab, so wie man ihn von niederländischen, von Herlins und von anderen oberdeutschen Bildern her kennt. Die malerisch kompositionelle Funktion, welche die Gamasche auf dem älteren Bilde zu vollziehen hat, wird hier durch den im Vordergrund knienden Engel übernommen, während die Lichtpartien hinter dem Christkinde zwischen den Eltern statt durch Ochs und Esel wiederum durch zwei nebeneinanderkniende Englein gewonnen werden. Diese drei knienden Engel miteinander aber erwecken

in uns die Erinnerung an Hugo van der Goes' berühmtes Triptychon in Florenz. Auch Memling kennt diese Engel (Geburt Christi. Brügge, Johanneshospital Kl. B. Sch. 728). Und Friedrich Herlin desgleichen (Nördlingen, Städt. Museum. Kl. B. Sch. 1399).

Damit kommen wir zu einem springenden Punkt. Gerade die kompositionellen, zugleich aber auch — was ungleich wichtiger ist — die stilistisch-formalen Besonderheiten, welche Schüchlin von der älteren Ulmer Malerei unterscheiden, namentlich die von Grund aus verschiedene und zwar energischere männlichere Formen-Anschauung, die plastisch-zeichnerische Grundtendenz weisen im allgemeinen auf die Niederländer und die von ihnen beeinflußten Künstler — die harten scharfbrüchigen Gewandfalten, die eckige Konturierung und die gleichsam metallische Behandlung der einzelnen Gesichtsteile im besonderen auf Herlin und die Nürnberger hin. Es ist keine Frage, daß der Tiefenbronner Altar an die Nürnberger Bilder jener Zeit, speziell an den Hofer Altar von 1465 (Pinakothek Nr. 229—232) unvergleichlich mehr erinnert als an die Sterzinger Flügel. Der Zusammenhang und die Aehnlichkeit der Schüchlin'schen Malereien mit Nürnberger Werken wird auch allgemein zugestanden, z. B. von Robert Vischer und Henry Thode. Reber schreibt ja sogar die Tiefenbronner Innenflügel dem Nürnberger Rebmann zu. Bei den Außenflügeln aber lehnt er den Nürnberger Einfluß ab und meint, vor der Verkündigung würde niemand an ein fränkisches Gemälde, etwa an die Vermählung der heiligen Katharina (Pinakothek 234) denken. Wie kommt Reber gerade auf diese Vermählung?! — Es ist der schlagendste Beweis dafür, daß auch er unwillkürlich vor der Tiefenbronner Verkündigung an die Münchener Vermählung der heiligen Katharina denken mußte. In der Tat sind die beiden Bilder einander sehr ähnlich. Am meisten aber stimmt die Tiefenbronner Auferstehung mit derjenigen des Hofer Altars überein, wie Reber auch schon schlagend nachgewiesen hat. Ueberhaupt steht Schüchlin verhältnismäßig dem «Wolgemut» genannten Nürnberger Künstler am nächsten. Aber der altschwäbische Maler ist größer als der fränkische, feiner im Kolorit, geschmackvoller im Arrangement und besonders bedeutender in der Schöpfung seiner Typen, z. B. des Christustypus. Der schwäbische, der Ulmer Kunstcharakter

verleugnet sich auch bei ihm nie. Und neben den Nürnberger Einflüssen lassen sich eben doch auch solche der älteren Ulmer Malerei vom Schlage der Sterzinger Bilder, wenn auch weniger klar und deutlich erkennbar, wahrnehmen. Wie Schüchlin dem Wolgemut, so steht auch Wolgemut dem Schüchlin am nächsten, näher als seinen eigenen Landsleuten, sogar die verschwägerten Pleydenwurffs nicht ausgenommen. Wie erklärt sich nun diese überraschende Uebereinstimmung? — Vischer, der sich zuerst eingehender mit der Frage befaßt hat, meint, daß Schüchlin, Rebmann und Wolgemut bei einem Nürnberger Meister, etwa bei Hans Pleydenwurff oder Valentin Wolgemut gelernt haben, und daß andererseits Schüchlin der Lehrer oder wenigstens ein einflußreicher Genosse Michel Wolgemuts gewesen sei. Thode geht noch einen Schritt weiter mit seiner Annahme, daß Schüchlin sicher mit Wolgemut bei Pleydenwurff gelernt habe. Der Tiefenbronner enthalte direkte Anlehnungen an den Landauer Altar H. Pleydenwurffs und habe andererseits sicher Einfluß auf Wolgemut und zwar mehr noch als auf den Hofer, auf den Zwickauer und den Krailsheimer Altar ausgeübt. Es sind dies Hypothesen, die manches für sich haben, sich aber schwerlich je sicher beweisen lassen werden. Fest steht allein die stilistische Verwandtschaft Schüchlins mit Wolgemut und den Franken überhaupt. Da sich nun Schüchlin gerade in den Eigenschaften, die ihn vom Meister des Multscher-Altars trennen, den Nürnbergern, speziell Wolgemut nähert, so ergibt sich für seinen Werdegang die Hypothese, daß er in Ulm und vielleicht sogar beim Meister des Sterzinger Altars gelernt und dann auf seiner Wanderschaft in Nürnberg tiefgehende Einflüsse erfahren hat.

Ist Schüchlin auf seiner Wanderschaft auch nach den Niederlanden gekommen? — Hat er sich unmittelbar an niederländische Vorbilder angelehnt? — Mag sein, aber etwas Bestimmtes läßt sich auch darüber nicht feststellen. Was an niederländischem Schulgut im Tiefenbronner Altar steckt, kann er auch in Nürnberg errafft haben. Schließlich ist Schüchlins Stil nichts anderes als eine individuelle Sonderart des damals allgemein und überall gültigen Zeitstils.

Der Tiefenbronner Hochaltar stellt für die Ulmer Schule

einen gewissen Uebergangs-Stil vor. Es ist der Uebergang von der alten Idealität, wie sie sich in archaisch befangener Weise in den Sterzinger Flügeln äußert, zu dem heranblühenden, nicht minder idealen, aber dabei von unvergleichlich größerem Verständnis für die Natur gesättigten Stil des Zeitblom. Dieses Einströmen gesunden naturalistischen Geistes verdankt die Ulmer Schule dem in Nürnberg, der damaligen Hochburg eindringenden Naturstudiums in Oberdeutschland, weiter gebildeten Hans Schüchlin.

Hans Schüchlins Bedeutung besteht jedoch nicht nur in seiner Vermittler-Rolle, sondern auch in seinem eigenen Werk, dem Tiefenbronner Altar. Er erweist sich in dieser Schöpfung als ein sicherer Zeichner, ein tüchtiger Kolorist, ein für seine Zeit genauer Kenner des Nackten, ein vortrefflicher Meister der Anordnung im einzelnen, wie im ganzen, vor allem aber als ein würdiger Darsteller bedeutender Charakterköpfe und als ein in jedem Pinselstrich feinfühliger Künstler.

ZUSCHREIBUNGEN.

Der Tiefenbronner Hochaltar ist das einzige Werk, das als Hans Schüchlins Arbeit unzweifelhaft fest steht. Alle Zuschreibungen von Gemälden an diesen Meister sind recht problematisch. Die wichtigste betrifft den Flügelaltar Nr. 152—154 der Budapester National-Galerie. Da aber dieser Altar von Hans Schüchlin gemeinsam mit Bartholome Zeitblom ausgeführt worden sein soll, will ich mich damit erst in meinen «Zeitblom-Studien» befassen, die ich demnächst herauszugeben beabsichtige. Ebenso mit den acht Prophetenbrustbildern der Gemälde-Galerie und dem Blaubeurer Apostel-Altar der Altertümer-Sammlung zu Stuttgart. Von beiden Werken berichtet uns Reber, daß einige Forscher sie dem Schüchlin gegeben hätten. Beide Werke haben aber zweifellos nicht das Geringste mit ihm zu tun.[1]

Das angeblich in der Mauritiuskirche zu Lorch befindliche Altargemälde (Janitschek pag. 646 und 256) sucht man daselbst vergebens. Es existiert weder ein mittelalterliches Tafelgemälde noch eine Mauritiuskirche in Lorch. Nur das Benediktinerkloster auf dem Marienberg enthält eine Mauritiuskapelle. Für diese soll Schüchlin 1495 einen Altar gearbeitet haben, «der aber nicht mehr existiert». (Schnaase, Gesch. der bild. Künste im 15. Jahrh. pag. 423). Aber auch diese Angabe läßt sich mit den Urkunden des Ulmer Stadtarchivs nicht erhärten.[2] — Nach Ulms Kunstleben im Mittelalter (pag. 42)

[1] Vgl. auch das von K. Lange neu gearbeitete «Verzeichnis der Gemälde-Sammlung zu Stuttgart» 1903.

[2] Vgl. hierzu auch Allgem. deutsche Biographie. Von der hier erwähnten «Altartafel für den Chor der St. Mauritiuskirche zu Rottenburg a. N.» haben die Verfasser der «Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg» offenbar keine Spuren aufgefunden.

soll ein «heiliger Zacharias im Tempel» mit dem Tiefenbronner Altar große Verwandtschaft besitzen. Mit diesem Zacharias ist wahrscheinlich das gegenwärtig im Magazin der Stuttgarter Galerie, befindliche Bild (Photogr. Höfle 552) gemeint. Nach allen Kennzeichen zu urteilen, gehört es allerdings dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts sowie nach dem mit den Sterzinger Gemälden und mit Zeitblom übereinstimmenden Hintergrundsmuster auch der Ulmer Schulsphäre an, aber ebenso gewiß steht das qualitativ geringwertige Erzeugnis mit Schüchlin schlechterdings nur in jenem allgemeinen zeitlichen und lokalen Zusammenhang. Die Kopftypen, die einzelnen Gesichtsteile, die Hände und der Faltenwurf beweisen ebensosehr wie der Gesamteindruck und die entschieden weit geringere Qualität, daß das Stuttgarter Bild unmöglich von dem Meister Hans Schüchlin gemalt worden sein kann.

Die Grablegung Christi der Bamberger Galerie (Buchenholz, 78 × 86, Gewand- und Haarpartien gut erhalten. In den Fleischteilen Risse und kleine Retuschen. Goldgrund neu, nur um die Köpfe herum noch Reste des alten. Die Brokatstoffe aus geripptem Gold mit aufgesetzten Ornamenten in Rotbraun, Blauschwarz usw.) soll nach Janitschek stilistisch auf Schüchlin hinweisen (Abb. 3 u. 4). Der Vergleich mit der Tiefenbronner Grablegung ergibt aber, daß die Aehnlichkeit sich aus dem gleichen Vorwurf ergibt und lediglich in der Gesamt-Anordnung besteht. Höchstens wäre noch das beiden Fassungen gemeinsame Motiv zu nennen, daß die eine der klagenden Frauen einen Gewandzipfel vor den Mund hält. Aber der Sarkophag ist auf dem Bamberger Gemälde parallel zum Bildrand aufgestellt und anders profiliert wie in Tiefenbronn. Die Hintergrundlandschaft fehlt. Männer und Frauen tragen andere Kostüme, die Kopftücher sind anders geknotet, der Aermelabschluß ist ein anderer. Die Zeichnung der Einzelheiten, der Gewandfalten, Füße, Hände stimmt nicht überein. Hier sind Christi Hände zusammengeballt, dort lang ausgestreckt. Endlich und vor allem sind die einzelnen Figuren des Bamberger Bildes viel lebendiger bewegt, die Empfindung des Schmerzes äußert sich unvergleichlich kräftiger: Maria umhalst ihren toten Sohn, während sie in Tiefenbronn nur seinen linken Arm in ihren Händen hält. Auch das Buchenholz-Malbrett spricht nach meinen

Erfahrungen entschieden gegen Ulmer Provenienz. Viel näher als dem Schüchlin scheint das merkwürdige Bamberger Bild Martin Schongauer zu stehen. Mit dessen Grablegung hat es in der Tat, nach der Abb. bei Janitschek (pag. 251) zu urteilen, unvergleichlich mehr Berührungspunkte als mit der Schüchlinschen (vgl. Abb. 3 u. 4 mit Abb. 5). Sowohl in der Anordnung (Sarkophag, Christus, Maria, Johannes, Figur zwischen diesen beiden Letzteren), als auch im Kostümlichen, speziell in den Kopftüchern der Frauen. Maria umfaßt Christus beinahe in der gleichen Weise und Johannes greift auf ähnliche Art zu. Vor allem aber ist die Durchbildung der Unterschenkel und Füße bei dem Manne diesseits des Sarkophages eine auffallend übereinstimmende. Andererseits aber steht das Bild qualitativ ohne Zweifel unter Schongauer, während es dabei den Eindruck einer etwas späteren Arbeit hervorruft. Nach alledem dürfte es am wahrscheinlichsten «aus der Nachfolge Schongauers» herrühren.

Die «Beweinung Christi auf Schloß Meffersdorf in Schlesien von 1483», die nur Janitschek erwähnt, kenne ich nicht. Die große Kreuzigung in St. Georg zu Dinkelsbühl kann ebensowenig von Schüchlin (wie Janitschek meint) als von Herlin herrühren, sondern sie ist, wie ich in meiner Abhandlung über diesen letzteren Künstler nachgewiesen habe, fränkischen Ursprungs. Das gewaltige Wandgemälde «Das Jüngste Gericht am Triumphbogen des Ulmer Münsters von 1471», das ich am gleichen Ort besprochen habe, läßt sich als sichere Arbeit Schüchlins auch nicht erweisen. Und damit wären wohl sämtliche Zuschreibungen an unseren Künstler erschöpft, von denen keine einzige die Probe wissenschaftlicher Kritik bestehen kann.[1]

[1] Wenigstens soweit ich die Zuschreibungen kenne, was nur für das in Schlesien befindliche Bild nicht zutrifft. — Vgl. noch Allgem. deutsche Biographie. — Ferner, eine Frau Elie Wolf (Antiquitäten-Händlerin am Petersgraben 47) in Basel glaubte vor einigen Jahren im Besitz eines echten Schüchlin zu sein. Ich kenne das betreffende Diptychon (320 × 220 bei geöffneten Flügeln) nur in einer kleinen Photographie. Danach läßt sich nur wenig, aber doch sicher so viel sagen, daß die darauf dargestellte Kreuzigung unmöglich von unserem Künstler herrühren kann. Kopftypen, Gewandgefältel, die Heftigkeit der Leidenschaft und die Häufung der Figuren sprechen ganz entschieden gegen Schüchlin. Ueberhaupt scheint das Bild nach dem Kostümlichen, den Bewegungen und der entwickelten Landschaft erst dem Ausgang des 15. Jahrhunderts anzugehören.

Außer der oben erwähnten Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters hat mich auf meiner Studienreise durch die schwäbischen Lande nur ein Gemälde an den Tiefenbronner Altar erinnert: Die hl. Brigitte in der Kirche zu Oberstadion (bei Ehingen). Die Heilige (Fichtenholz 158 × 51) ist von vorn, in ganzer Figur, stehend, in rotem Gewand und in grünem Mantel, mit der Krone auf dem Haupt und der Kerze in der Linken dargestellt.[1] Die Farbschicht des leider arg verdorbenen Bildes ist ohne vermittelnden Kreidegrund direkt und dünn auf das Brett aufgetragen, so daß das Geäder des Holzes durch die Farbschicht hindurch sichtbar ist. Gerade so verhält es sich an der Rückseite des Tiefenbronner Altars (vgl. Abb. 2). Aber mehr als dies: die Kerze der Heiligen ist genau in derselben eigentümlichen Art wiedergegeben wie dort an der Schmalwand der Predella. Die gleiche überraschende Verwandtschaft weisen die Gesamt-Erscheinung, die Silhouette, der Gesichtsausdruck, die gleichsam metallische Behandlung der einzelnen Gesichtsteile, namentlich der Augen auf. Andererseits aber besitzt unsere Heilige auch eine nicht zu leugnende Aehnlichkeit mit Bartholome Zeitbloms berühmten weiblichen Heiligengestalten in der Gesamterscheinung, in der Silhouette, in den Proportionen des Körpers, in der Haarbehandlung, in der Modellierung des Halses, in der Art, wie die Krone aufgesetzt ist, wenn auch immer mit dem charakteristischen Unterschiede, daß die Brigitte in Oberstadion einen älteren Stil repräsentiert. Aus alledem ergibt sich, daß diese sicher dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts angehört, sicher ulmisch ist, sicher derselben Art und Schule ihren Ursprung verdankt wie der Tiefenbronner Hochaltar und wahrscheinlich auch von demselben Künstler gemalt ist, nämlich von Hans Schüchlin.

[1] Die Beschaffenheit der Rückseite des Malbrettes zeigt, daß es abgesägt worden ist. Mithin ist die h. Brigitte ein Ueberbleibsel eines verloren gegangenen oder ein Teil eines noch vorhandenen, aber auseinander genommenen größeren Malwerkes. Ich konnte die Kirche in Oberstadion daraufhin leider nicht absuchen, weil sie damals Restaurierungs-Arbeiten halber zum größten Teil gesperrt war. Sie scheint aber eine Fundgrube altdeutscher Gemälde zu sein. Vgl. auch Keppler. Württembergs kirchl. Kunstaltertümer, Rottenburg. pag. 79. Im württembergischen Inventarisationswerk habe ich über Oberstadion nichts finden können.

URKUNDEN.

I. INSCHRIFT DES TIEFENBRONNER HOCHALTARS.

«Anno domī Mccccclxviiii Jare ward dissi daffel uff gesetz uñ gantz uß gema . . (uff sant) stefāstag des bapst uñ ist gemacht ze vlm vō hannßē schüchlīn malern.»

II. ULMER STADT-ARCHIV.[1]

1. BÜRGERBUCH.

1480 fol. 20 b. Umb Ambrosy ward unser Burger Jacob Schwab Goldschmid.

Bürgen: Clasen von Brag, goldschmid sein sweher, Michel Erhart, Bildhawer und Hanns Schichlin, Maler, alldry unsre Bürger.

1481 fol. 23. uff Muntag nach Marie Magdalene ward unser Bürger Niclas Weckman, Bildhawer.

Bürgen: Maister Hañs Schichlin, Maller, Maister Michel der Bildhawer und palson Lebzelter, Bildhawer, alldry Bürger.

2. MÜNSTER-ZINSBÜCHER

(in langem schmalen Strazzen-Format).

Abgaben an die Kirche.

Der alt Grab

bis 1484 *fehlen die Bücher.*

1485 fol. 19. 'Hans Schüchlin gibt alle Jar zins 2 Gulden.
1 wijhennächtig hu'n

---

[1] Für alle Auskünfte und Bereitwilligkeiten Herrn Stadtbibliothekar Müller-Ulm auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank!

Dt. 1 Gulden 8 ₰ uff fritag nauch Petrus
Dt. 1 Gulden uff fritag nach michahelis

1486 *fehlt das Zinsbuch*

1487 fol. 18. *Sinngemäß der gleiche Eintrag wie 1485, dann ist aber hinzugefügt:* Usser sinem hus des tůchscherer's was.

1488—90 *fehlen die Bücher.*

1491 fol. 18. *wie 1487*

1492 *fehlt das Buch*

1493 fol. 18. *wie 1487*

1494 fol. 18. *wie 1487, nur daß von dem Tuchscherer-Haus nichts erwähnt ist.*

1495—99 *wie 1485 mit der Bemerkung:* uß sinem hus bij dem kornhus hinab.

1500 *fehlt das Buch.*

1501—05 fol. 18. *wie 1495—99, doch ist dem Namen* «maler» *hinzugefügt.*

1505 *auf dem letzten fol.*: des alten hutten knechtin haws zinßt Hannsen Schuchlins wittwe 4 ß auf Ostern.

1506 *fehlt das Zinsbuch!*

1507 fol. 18. *fehlt Hans Schüchlin, für das Haus beim Kornhaus zahlt Daniel Schüchlin.*

1507 zinßt Hans Schüchlins Wittwe auß dem hause, so unser frowe zugehört.

Kirchenstuhl.

1498 pag. 59. Hanns Schüchlin zinst 2 Ort usser aim stul und gibt den ersten zinß uff sant iohañstag Sunwenden.

1499 fol. 59. Hans Schůhlin und Zeytblum sein tocht'man zinßen 2 Ort auß einem stul
Dt. Schuchlin 1 Ort auf freytag nach dem Newen Jarstag.

1500 *fehlt das Buch!*

1501 u. 02 *wie 1499.*

1503 *zinst Hans Schüchlin allein, dagegen mit Zeitblom dessen Schwager Daniel.*

1503 fol. 57. Daniel Schüchlin und Zeytplum Zinsen 2 Ort auß ainem stul.

1504 *in allem wie 1503.*

1505 *Desgleichen. In diesem Jahr kommt Hans Schüchlin zum letzten Mal im Münster-Zinsbuch vor.*

1506 *fehlt das Buch.*

1507 *von diesem Jahr an kommt H. Sch. nicht mehr im Münster-Zinsbuch vor.*

Das Pfleger-Amt Schüchlins.

1494 Titelblatt:	*Schüchlin noch nicht als einer der drei Pfleger aufgeführt!* —
1495 Titelblatt:	«Diß ist unser lieben frowen zeinßbu°ch ußdem salbu°ch getzogen und sind pfleger gewesen doctor matheus Nythart, Jos. tälfinger und hanns schu°chlin.
1496—98	*analoger Eintrag!*
1499—1500	*fehlen die kleinen Zinsbücher!*
1501—1503	*analoger Eintrag wie 1495!*
ab 1504	*Schüchlin kommt unter den Pflegern nicht mehr vor!*
1504	*ist für Schüchlin ein gewisser Matheus Lupin Kirchenpfleger.*

3. KIRCHENBAUPFLEGAMTS-JAHRBÜCHER.

1494 Titelblatt:	*Schüchlin noch nicht als Pfleger aufgeführt.*
1494 fol. 66 u. 84 b.	«Hanns schieli» *als der eine der drei Pfleger statt Claus Wurcker, der noch auf dem Titelblatt verzeichnet steht, erwähnt.*
1495 u. 96	*fehlen die Bücher!*
1497 Titelblatt:	«Anno dm̄ 1497 fieng diß jarbūoch an uff Sūntag jubilate und warent pfleger unß frawn̄ mitt namen juncker hanns maeßlin und hanns schüle und Hans miller».
1498 u. 99	*analoger Eintrag auf dem Titelblatt.*
ab 1500	*fehlen die Bücher.*

TAFELN.



Abb. 1. DER HOCHALTAR ZU TIEFENBRONN VON «1469».
Die Malereien von HANS SCHÜCHLIN.



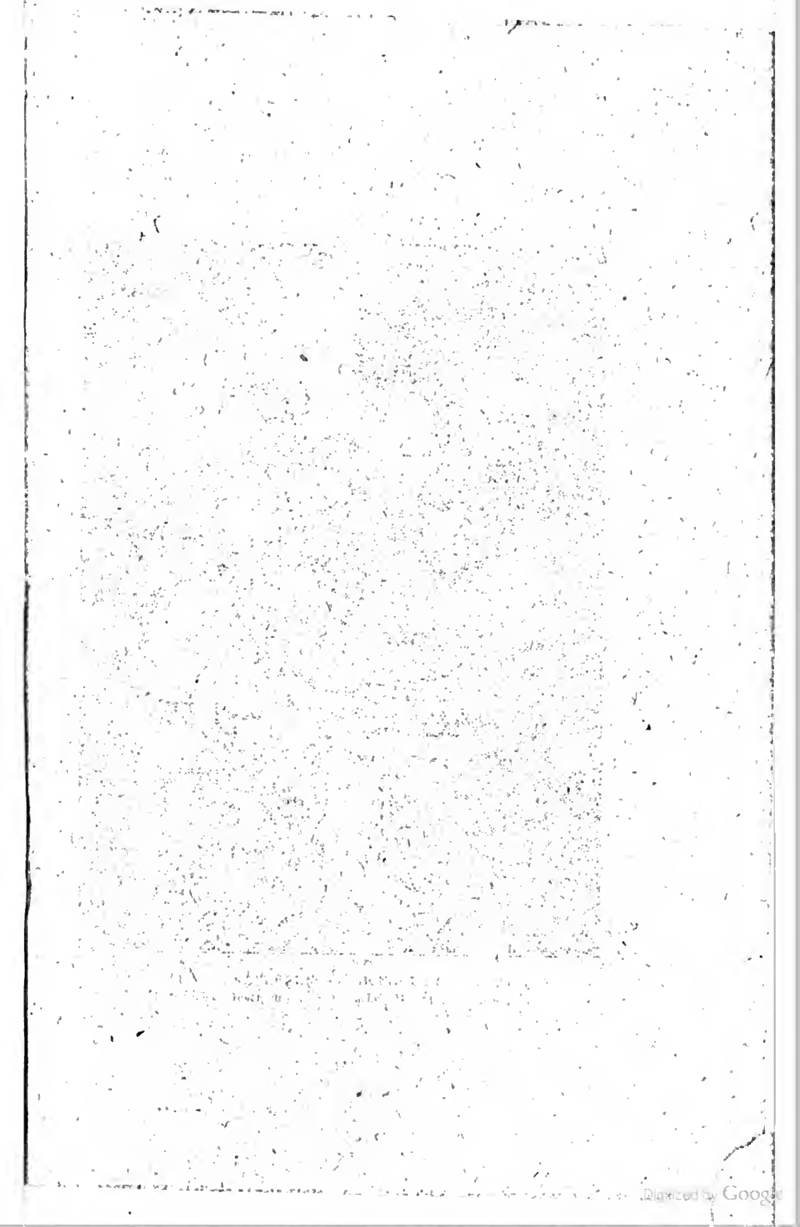
Abb. 2. HANS SCHÜCHLIN, Bischof von der rückwärtigen Predella des Tiefenbronner Hochaltars. Nach einer photographischen Aufnahme des Verfassers.

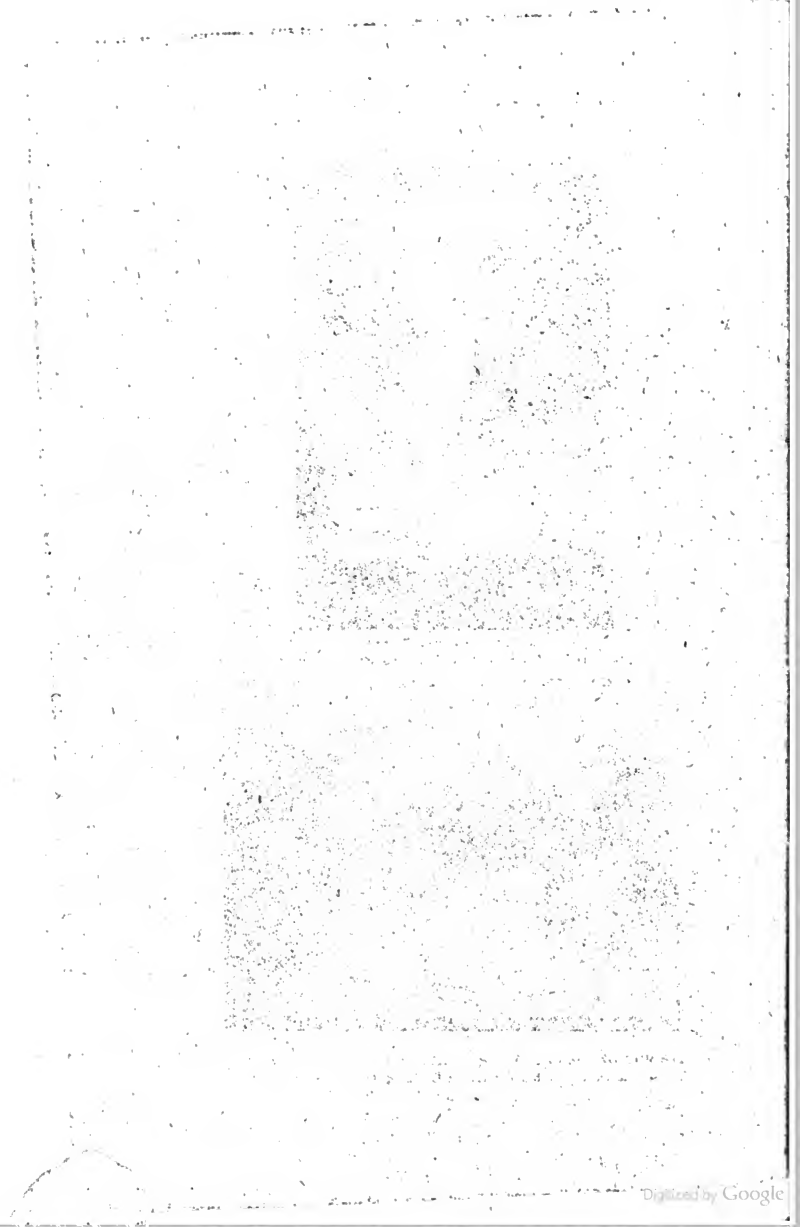


Abb. 4. Detail von Abb. 3.
Nach einer photographischen Aufnahme des Verfassers.



Abb. 3. NACHFOLGER SCHONGAUERS (?), GRABLEGUNG CHRISTI.
Nach einer photographischen Aufnahme des Verfassers.





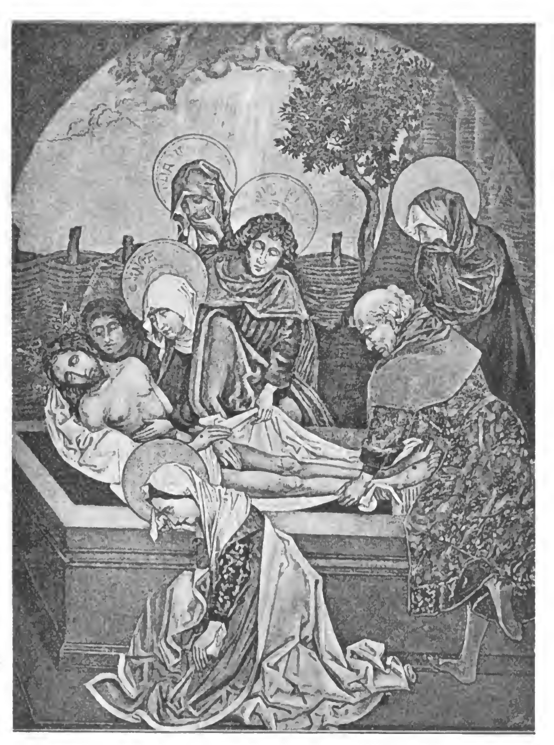


Abb. 5. GRABLEGUNG. SCHONGAUER. COLMAR.
Aus Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei. G. Grote, Berlin.





